

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 16 (1929)
Heft: 11

Artikel: Aus der Architekturgeschichte der jüngsten Zeit
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-15989>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 22.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

AUS DER ARCHITEKTURGESCHICHTE DER JÜNGSTEN ZEIT

Geymüller hat einmal die französische Renaissance dargestellt als Strom, für den er die verschiedenartigen Zuflüsse in verschiedenen Farben und in entsprechender Stärke angab — in mancher Hinsicht instruktiv, und wohl übersichtlicher, eindeutiger und einleuchtender als die meisten rein literarischen Ausführungen — und doch im Ganzen ein groteskes Bild, hinter dessen Kompliziertheit man eine noch viel kompliziertere Wirklichkeit vermuten musste. Trotz allem wird man immer wieder versuchen, aus den sich widersprechenden Erscheinungen, aus den schillernden Farben und unbestimmten Abschattierungen sich von den Zeiten einer Stilwende ein eindeutiges Bild zusammenzudeuten, unsicher, zweifelnd, oder keck behauptend, aber darum nicht weniger fragwürdig.

Wir glauben, dass Selbsterlebtes den grossen Gang der Geschichte in besonderm Masse zu bestätigen und zu erklären vermag, dass eigenes Mittun noch am ehesten die letzten und wahrsten Verbindungen nachzuweisen imstande ist; wirklicher — trotz der Verflochtenheit mit eigenen Irrtümern, übersichtlicher — trotz des zu nahen Standpunktes mit seiner verzerrenden Perspektive, mit seiner Uebersteigerung des Vordergrundes.

DIE SITUATION UM 1900

Wenn wir von der traditionsgefestigten Ecole des Beaux-Aris und ihren Einflusszonen absehen, so war um die Jahrhundertwende eine gewisse Unsicherheit und Beunruhigung zu spüren in der Architekturwelt: Hocheder und Gabriel Seidl, Messel und Ludwig Hoffmann hatten eine Sicherheit und Vollendung erreicht in der Meisterung der Formen vergangener Zeiten, neben der die Kunstfertigkeit aller anderen als mühselige Gesellenarbeit anmutete. Da war keine Möglichkeit des Weiterkommens, des Fortschreitens, auch nur des Gleichtuns. Es musste eine neue Formenwelt auftreten, eine ganz andere Ausdrucksweise, ein neuer Stil. Hatten vordem, wenn eine Epoche zu Ende gegangen, sich nicht immer neue Bildungen geballt, Bildungen, die man mühelos am besonderen Schnitt ihres Ornamentes erkannte? Aus erneutem Studium der Natur musste diese neue Formenwelt auftauchen. In Tausend Tiegeln kochten die Kräuter des Feldes, in den Alchimistenküchen eines Obrist, eines Endell, eines Vandervelde — es war die Zeit, in der das grosse Missverständnis der «Kunstformen in der Natur» von den Sortimentern vertrieben wurde — und

gebannt erwartete alle Welt die Geburt des neuen Stils. Unter feierlichen Sprüchen ist damals auf der Mathildenhöhe bei Darmstadt die Ausstellung der Künstlerkolonie eröffnet worden. Wiener Eleganz und die verblüffende Naivität einiger Maler-Architekten gingen hier eine eigentümliche Bindung ein — wirkungsvoll, weil die Ketzerei der Traditionlosigkeit unter blauem Himmel und unter der Protektion eines fürstlichen Mäzens sich offen produzierte; und weil, wie wir hinterher merkten, gewisse gesunde Ueberlegungen und, vor allem endlich, die Farbe zu Wort kamen.

Das war der Ausgangspunkt von Peter Behrens. Zu gleicher Zeit geschah das Wunderbare, dass von dem Holzboden der technischen Hochschulen ein neuer Impuls ausging: Carl Schäfer in Charlottenburg und nachmals in Karlsruhe hatte sich in Verdrossenheit und Verschlossenheit von allem offiziellen Kunst- und Architekturbetrieb losgesagt, war tiefernst in das Wesen mittelalterlicher Natur eingedrungen und wusste nun eine steis wachsende Schülerschar zu begeistern für unbestechliche Echtheit und sauberste Konstruktion — gleichviel welcher Art. Einer seiner begabtesten Schüler — Heinrich Jenpen — ist der Schöpfer des Archivs und der Rathausverlängerung in Basel geworden. Eine peinlichere Dissonanz als Karlsruhe—Darmstadt war nicht auszudenken.

Und endlich trat im Kunstmuseum Schulze-Naumburg auf mit seinen primitiven aber wirkungsvollen Gegenüberstellungen «Beispiel—Gegenbeispiel» und öffnete damit die Schleusen einer Oberflächlichkeit und Sentimentalität, die nun Alles überflutete und verschlammte.

OSTENDORF

Mitten in das verwirrte Lärmen der Stimmen und den breiten Tratsch des Alltags traf ein klarer, wie metallischer Klang das Auftreten Ostendorfs. Durch seine Lehrtätigkeit in Karlsruhe, von der damals die Schweizerische Bauzeitung Proben zeigte, deren Grossartigkeit Staunen und Bewunderung erregte, namentlich aber durch die «Sechs Bücher vom Bauen» — es sind deren nur zwei erschienen — setzte er neue Ziele: der immer hältloser verschwimmenden Sentimentalität setzte er eine Systematik entgegen, die in der Schroffheit ihres Auftritts neu und belebend, durchschlagend wirken musste. Wie Friedrich Ratzel, hatte er sich, der Schäferschüler, von

Fortsetzung Seite 324



**PROTESTANTISCHE KIRCHE
IN SOLOTHURN, ERBAUT 1923-25**
von Architekt Armin Meili B.S.A., Luzern
Der Predigtraum ist als ein nach allen vier Seiten
gleichmässig entwickelter Zentralraum durchgebildet.
Die Nebenräume, über den hohen seitlichen Fenstern,
sind in den Baukörper eingeordnet und dem
architektonischen Aufbau dienstbar gemacht.



KUNSTHALLE IN BERN, ERBAUT 1911-1918
von den Architekten Klauser und Streit B.S.A., Bern
Ungleiche grosse Räume sind in einem durch Gesims
und Attika stark zusammengefassten Bau gruppiert.
Der Lichtgaden des Hauptraumes ist zur Erzielung
einer guten Silhouette stark überhöht. Der Bau
flankiert den Zugang zur Kirchenfeldbrücke und
sollte durch einen genau entsprechenden Bau
gegenüber ergänzt werden.



**GENOSSENSCHAFTSHAUSS IN FREIDORF
BEI BASEL, ERBAUT 1922**
von Architekt Hannes Meyer
Der Bau fasst hinter einer einheitlich durchgebildeten
Front die heterogensten Räume zusammen:
Schulzimmer, Vestibule, Restaurations, grosser Saal,
Bureau etc. Die Wirkung der durchaus gleichmässigen
Fensterfront wird verstärkt durch die Reihe der
Dachfenster. Das Prinzip der Unterordnung erscheint
aufs schärfste zugespitzt.

**FRAUENARBEITSSCHULE
IN BASEL, ERBAUT 1914/15**

von Architekt Hans Bernoulli B.S.A.

Die Hauptfront ist in einen Wechsel von betonten und unbetonten Axen aufgeteilt, ohne dass die Raumgrössen zum Ausdruck kommen. Die Eingangspartie ist als Blickpunkt eines von der tiefliegenden Vorstadt heraufführenden Zugangs sehr stark entwickelt. Die Ausführung des Zugangs ist unterblieben.



BAHNHOF ENGE IN ZÜRICH, ERBAUT 1927

von den Architekten Gebr. Pfister B.S.A.

Der Bau nimmt die Unregelmässigkeiten des Bauplatzes in sich auf und entwickelt sich gegen die Stadt als regelmässig durchgebildetes Kreissegment. Hinter dem Schleier der zweigeschossigen Arkaden liegen die verschiedenartigsten Räume, teils ein-, teils zweigeschossig. Das grosse Motiv ist dazu bestimmt, einen Platz zu beherrschen und einen starken Gegensatz zu bilden zu den Wohnhausbauten der Umgebung.



**SCHULHAUS IN OERLIKON BEI ZÜRICH,
ERBAUT 1922-24**

von den Architekten Maurer & Vogelsanger B.S.A.

Der profane Vorwurf eines Schulhausbaues ist zur höchsten architektonischen Wirkung gebracht durch das Bogenmotiv des Erdgeschosses, die Attika, den grossen, von Bäumen eingefassten Vorplatz, mit dem Brunnen in der Hauptaxe. Auf die Betonung der Mittelaxe ist bewusst Verzicht geleistet, um dem Hauptmotiv mehr Breite und Ernst zu geben.



den Elementen des mittelalterlichen Aufbaues freigemacht und nun die logische Konstruktion gezwungen, einer logischen Raum- und Körperbildung im Sinne des XVIII. Jahrhunderts zu dienen. Der hochgewachsene, durch und durch männliche Mann griff seine Gegnerschaft und alles, was seinem Prinzip zuwider war, direkt an: den losen, gefühlsmässig eingestellten Gebilden eines Muthesius, Moser, Pützer, Schilling und Gräbner, Hofmann-Darmstadt stellte er — aus demselben Programm entwickelte — Gegenstücke entgegen, nach seiner, das heisst nach Blondels und Gabriels Art entworfen.

Die von Mebes' Doppelband «Um 1800» angeregten klassizistischen Allüren fanden da die Sicherheit des Aufbaus und die Logik der Durchführung, die allen nach Klarheit suchenden Seelen den willkommenen Ausweg bot aus dem verwirrenden Unterholz einer wildwachsenden Romantik. Ob die Aufgaben des Tages mit dieser Architektonik zu lösen seien, ob Aufbau und Formenwelt dem angehenden XX. Jahrhundert gemäss wären, kümmerte zunächst niemanden: man war glücklich, endlich festen Boden unter den Füssen zu spüren. Das ist wohl der Grund, dass der Mann, den wenige kannten, der keine Vorträge hielt und keine Artikel schrieb, dem ausser den Schülern keine Gruppe und kein Clan diente, dessen Bücher mässig geschrieben sind und nur einen einzigen Gedanken fortwährend wiederholen — dass dieser Mann in kürzester Zeit die besten Köpfe und sichersten Hände beherrschte.

Am 17. März 1915 ist Ostendorf an der Westfront gefallen — er brauchte den Untergang der von ihm ausgehenden Bewegung nicht mehr zu erleben. Denn trotz einer stattlichen Schar begabter Schüler — worunter nicht zuletzt F. Gruber — und einer bei weitem grösseren Anhängerschaft musste die Auffassung, dass der Rhythmus des Aufbaus und die dekorativen Mittel der grossen Meister des XVIII. Jahrhunderts unserer Zeit rasch und auf allen Gebieten dienen könnten, früher oder später zusammenbrechen.

Ein Ueberwinden des reinen Sentiments, eine Schule der Logik, eine kurze Periode der Haltung, der Korrektheit; eine Atempause — viel, sehr viel, wenn man sich die vorausgegangene Periode der Haltlosigkeit vergegenwärtigt; aber eben doch nicht mehr.

DAS ZWISCHENSPIEL MITTELALTERLICHER OBSERVANZ

Die Nachkriegszeit, die so viele Bindungen löste und auch bei uns mit vielen Förmlichkeiten aufräumte, musste eine so starke Bindung und so ausgesprochene Betonung des Formalen, wie sie Ostendorfs Prinzip einschloss, als lästig und unzeitgemäss empfinden. Eine Rückkehr in das Spielerische, rein Gefühlsmässige, wie es vordem bestan-

den, war aber ebenso unmöglich. Die erstebare Notdurft wollte gestillt sein, das Programm musste im Vordergrund stehen, ohne Weitschweifigkeit, phrasenlos, sachlich. Keine Rhetorik — Sachlichkeit.

So war es klar, dass in der äusseren Erscheinung, wie bei den Innenräumen die Konstruktion die Hauptrolle zu übernehmen hatte.

Mehr noch: ein gewisser Widerspruchsgeist musste die Konstruktion, diese peinliche Notwendigkeit, dies Zeugnis unserer Erdgebundenheit noch besonders scharf herausarbeiten — bis zur Manieriertheit. Und da für die Hände, die eben noch die Waffen geführt hatten, neue Bausteine noch nicht bereit lagen, griffen sie zu dem, was eben erreichbar war. So griffen sie zu der Methode jener Zeit, die für ihre sublimsten Werke nichts Höheres bereit hatte als die sublimste Technik — sie griffen auf die mittelalterliche Bauweise zurück. Da ist alles ehrlich und gradaus und sachlich, keine Paraden oder Tanzfiguren oder Paraphrasen; kein Satzbau, keine vorbestimmten Verhältnisse, kein ewiger Kanon mit unabänderlichen Gesetzen.

Die sparsame, aber betonte Verwendung von Werksteinen kennzeichnet jene Bauten, das Auftreten von unverkleideten Sparrenköpfen an Stelle der Gesimse, der umständliche Vortrag der Treppen und ihrer Geländer; unter den Materialien besonders charakteristisch der Klinker als Sockel, als Wandverkleidung, als Fussbodenbelag, ja als Treppenstufen — Material — alles um der deutlichen Betonung der Technik, um des Fugenspiels willen.

Ausführliche Dächer und Dachaufbauten, der Lockerung des Grundrissgefüges entsprechend reich abgetrepp; Malerei und Plastik werden gerne herangezogen zur Beleicherung der sonst knappen, oft ärmlichen Ausstattung; sie geben sich naiv, zufällig; auch sie haben das Handwerksmässige zu betonen, sie lassen gerne Pinselstrich und Fugenschnitt deutlicher auftreten als es unbedingt nötig wäre.

Merkwürdig genug sehen in diesen Bauten die Kinder der modernen Technik aus: der Telephonapparat, der Feuertronwaschtisch, die blanken Armaturen der sanitären Apparate und die Beleuchtungskörper.

Die Manieriertheit, die sich da und dort zeigte, blieb im wesentlichen dem Reich vorbehalten; man nannte sie, nicht so übel, den Inflationsstil. Bedächtiger, zurückhaltender, sorgfältiger als in Oesterreich und Deutschland hat sich jener eigentümliche Rückschlag ins Mittelalter bei uns gezeigt.

Kein Wunder: in Oesterreich hatte die Inflation die Geldeinheit auf 1/12000stel heruntergebracht, in Deutschland gar auf einen Billionstel, während sie in der Schweiz den Geldwert nur bis auf einen Drittelpunkt abgesenkt hatte.

Fortsetzung Seite 331

Anfang bedeuten, ein Werden, ein Strömen, eine fortwährend sich steigernde Entwicklung.

An die Stelle des Multiplikationsprinzips musste das Prinzip der Addition — das mittelalterliche Prinzip — treten: an Stelle des ewig Fertigen das ewig Unfertige, das ewige Sichvergrössernde; die Symmetrie als formales Prinzip wird aufgegeben — wo sie Anwendung findet, bildet einzig die aus ihrer Logik hervorgehende leichtere Orientierbarkeit ihre raison d'être.

Das Programm durch eine Konstruktion erfüllt, so musste die neue Formulierung lauten. Damit lag die Entwicklung der Baukunst in der Entwicklung der Konstruktion, in der Aufnahme neuer Materialien beschlossen. Jenes Prinzip, das ohne innere Hemmungen vom Lehmbau zum Holzbau und vom Holzbau zum Quaderbau oder Backsteinbau übergehen konnte, es konnte auch vom Steinbau zum Eisenbau, zum Eisenbetonbau hinüberführen. Das Prinzip der Addition gestattete Aufstockungen und Erweiterungen, Wiederholungen, deren Rhythmus einzig von der Grösse und dem notwendigen Abstand der Elemente diktiert war — das Bauen war der lästigen Fesseln des Klassizismus ledig, hatte die unbequemen schwerfälligen, altväterischen Materialien aufgegeben und tobte sich in der neuen Freiheit erst einmal tüchtig aus. Und die Baumaterialienindustrie beider Hemisphären liess es an Mitteln nicht fehlen.

Die pedantisch entwickelte Holzkonstruktion, der werkgerechte Steinschnitt, die eben noch das Entzücken der Bauwelt gewesen — als Widerspruch zum vorausgegangenen konstruktions-abgewandten Klassizismus — all diese Herrlichkeit arbeitete mit Mitteln, die ja längst überholt waren. Die Fenstersprosse war doch nicht mehr nötig — verstand man nicht schon längst auch grosse Scheiben ohne besondere Kosten herzustellen? Die gemauerten Stichbögen waren ja bereits vor dem Krieg durch Träger und dann durch Betonstürze ersetzt worden — weshalb nicht weiter gehen, auf Fenster von der Breite des Raumes selbst? Der alte mehrgeschossige Dachstuhl, vordem Speicherraum, gestern notdürftig für Wohngeschosse hergerichtet — konnte der nun nicht aufgegeben werden zugunsten eines horizontalen Abschlusses?

Und so wurde in kurzer Zeit das mittelalterliche Bauprinzip mit seinen alten Materialien und alten Techniken abgelöst durch die nach mittelalterlicher Weise konsequent verwendeten neuen Materialien und neuen Techniken. Wichtiger als all das aber ist die Auflösung der Massen, die Auflösung bis in die einzelnen Atome. Gerade jenes sorglose Aneinanderschieben der Räume, jeder Raum ein eigener Bauteil, jenes in der englischen Romantik wurzelnde Verfahren, das Ostendorf so bitter verspottet hatte, das tauchte nun wieder auf. Nicht mehr in mittelalter-

lichem Gewand, sondern geschickt und gern die neuesten Stoffe benutzend.

Ob der stark sich ausbreitende Sport, die aufkommende Unbefangenheit in der Männer- und Frauenkleidung unmittelbar zusammenhängt mit der Auflösung des Hauses in einzelne Bauteile, dem Aufgeben der Abgeschlossenheit des Raumes, der Einführung der breiten, allzubreiten Fenster — das vermag wohl erst eine spätere Zeit bestimmt zu sagen. Heute will es uns so vorkommen. — Die Freude an der Verwendung der neuen Mittel, das entdeckermässige Vordringen bis zu den letzten Möglichkeiten haben Alles weit hinter sich gelassen, was an Dekoration erinnert, an liebevolle, spielerische Durchbildung von Einzelheiten. Das ausserordentliche, sich überstürzende Tempo kann sich bei derlei nicht aufhalten. Wie die herannahende Flut einen flachen Strand gewinnt, begierig die ganze ihr erreichbare Fläche zu bedecken, so eilen nun neue Materialien und neue Methoden, das ganze breite Gebiet des Bauwesens in Besitz zu nehmen.

DIE ROLLE DES INDUSTRIEBAUES

Es liegt in der Natur der Sache, dass der Industriebau für die Stilbildung von heute von grösster Bedeutung ist. Die Industrie hatte, von den Wandlungen architektonischer Stile und Schattierungen kaum berührt, so gebaut, wie sie es für ihre besonderen Zwecke brauchte. Wo es ihren Zwecken diente, nutzte sie die letzten Konstruktionen bis auf die letzten Möglichkeiten aus. Und so haben sich in diesem Schutzgebiet bestimmte Techniken, die im Wohnbau und Monumentalbau verpönt waren, frei entwickeln können und Jahrzehntelange Probeperioden durchgemacht. Die horizontale Abdeckung über Räumen mit den kostbarsten Maschinen wurde Jahrzehntelang geübt, bevor das «flache Dach» für Wohnbauten vorgeschlagen wurde, der Eisenbau, der Eisenbetonbau ist auf dem weiten Feld der Industrie so ausgiebig ausprobiert und durchgearbeitet worden, dass der Architekt hier schon alles Material für seinen Wiederaufbau vorbereitet und zugerichtet findet. —

Es ist vorauszusehen, dass, wenn erst der Architekt die neuen sich bietenden Mittel vollkommen beherrscht, die Entdeckerfreude zurücktreten muss gegenüber einer neuen, dem technischen Wesen des Bauens angemesseneren Geistesverfassung. Es zeigen sich schon heute überall Ansätze, die eine Wendung zur peinlichsten Selbstkontrolle erkennen lassen; das Ausstellungsmässige, das noch so vielen neuuntstehenden Bauten anhaftet, wird überwunden. Und aus dem lockeren Gefüge, das allzusehr an Improvisation erinnert, scheinen sich Gebilde zu entwickeln, die über das Zufällige das Wesentliche stellen.

B.